

"Pop goes Art" - "Art into Pop"

Andy Warhol, THE VELVET UNDERGROUND und die Folgen*

Pop-Art und Pop-Musik

Der Begriff 'Pop' bezieht sich auf zweifaches. Auf die Pop-Art und auf die Pop-Musik. Beide sind nicht nur in gewisser Hinsicht verwandt, sondern auch eng miteinander verwoben, wobei diese Verflechtung umso enger erscheint, desto intensiver sich die Popmusik als ein visuelles bzw. multimediales, also über das rein Musikalische hinausgehende Ereignis präsentiert.

In Bezug auf die bildende Kunst wurde der Begriff 'Pop-Art' 1956 von dem englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway bei der Besprechung des Bildes *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different* von Richard Hamilton geprägt, auf dem mit fotografischer Präzision einige Klischees des 'american way of life' ins Bild gesetzt wurden (Sandner 1977, 12). Die Kulisse der Darstellung bildet ein modern eingerichtetes Wohnzimmer. Die Protagonisten sind ein sportlicher Ehemann mit seiner erotischen Ehefrau, umgeben von Ikonen der konsumorientierten Nachkriegsgesellschaft wie Fernseher, Staubsauger und Tonbandgerät. Mit einer derartigen Hinwendung zum Populären lag der Anspruch der Pop-Art in dem Bestreben, alltäglichen Objekten eine ästhetische Komponente abzugewinnen und das Universum des Schönen über das bislang als 'Kunst' Geltende hinaus zu erweitern (Frith & Horne 1989, 103).

Unter dem Begriff 'Pop-Art' wird somit einerseits ein spezifischer Wahrnehmungsmodus und andererseits die bildnerische Produktion von Künstlern wie Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Jasper Johns und Claes Oldenburg verstanden, die sich schwerpunktmäßig mit dem "Registrieren des Alltags" (Kolberg 1988, 36) befaßten. Sie thematisierten, teilweise affirmativ und teilweise mit einem kritischen Unterton, den amerikanischen Traum über die angeblich unbegrenzten Möglichkeiten der technologischen Produktion und konzentrierten sich auf 'kunstlose' Darstellungen der

Realität, wie sie dem Betrachter sowohl in seiner materiellen Umwelt wie auch durch die Medien tagtäglich begegnet (Felix 1993, 9).

Um deren Erzeugnisse auf ihre Quellen und Auswirkungen hin zu untersuchen, wurde von den Pop-Art-Künstlern auch der Rock'n'Roll als Prototyp der massenproduzierten (urbanen) Kultur thematisiert. Doch obwohl sich die folgenden, 1957 von Richard Hamilton formulierten Kriterien "popular", "transient", "expandable", "low cost", "mass produced", "young", "witty", "sexy", "glamorous" und "big business" (vgl. Frith & Horne 1989, 103) auch auf den Rock'n'Roll anwenden lassen, wurde die Rockmusik erst ab den Alben *Sergeant Pepper's* von den BEATLES und *We're Only in it for the Money* von Frank Zappa in einen Zusammenhang mit Pop-Art gebracht. Aus der Pop-Musik als Sujet wurde nämlich erst zu dem Zeitpunkt ein musikalisches Äquivalent der Pop-Art, als sich die Musiker ihrer Musik mit einer kritischen Einstellung zu nähern begannen und stilistische Merkmale der Pop-Art übernahmen. Hierzu gehörten vor allem das Aufbrechen der imaginären Grenze zwischen 'high art' und der 'low art', die Verknüpfung von Unterhaltung und Reflexion, das Einhalten der ironischen Distanz gegenüber dem Alltag sowie die Anwendung von ästhetischen Verfahrensweisen wie Parodie, Collage und Persiflage (Sandner 1977, 17).

Andy Warhol

Eine besondere Rolle spielte in diesem Zusammenhang die zwar kurze, wohl aber hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die Art und Weise, wie heute die Popmusik produziert, konsumiert und auch verstanden wird, ausschlaggebende Begegnung zwischen dem Pop-Art-Künstler Andy Warhol und der Gruppe THE VELVET UNDERGROUND. Der 1928 geborene Warhol studierte Design und Malerei am Carnegie Institute of Technology in Pittsburgh und zog 1949 nach New York, wo er eine erfolgreiche Karriere als Werbegraphiker begann. Neben der Arbeit bei den Modezeitschriften Glamour und Vogue malte Warhol seine ersten Bilder mit Darstellungen von bekannten Comic-Strip-Figuren. Ab 1962 entstanden die ersten Siebdrucke, darunter die bekannten Portraits von Elvis Presley und Marilyn Monroe. 1963 bezog Warhol ein neues Atelier, das unter dem Namen FACTORY zur Arbeits- und Begegnungsstätte des Warhol-Clans wurde.

In seiner Laufbahn als Pop-Art-Künstler gab es eigentlich nichts, womit sich Andy Warhol nicht befaßt hätte. Er war Maler und Graphiker, Filmemacher und Portraitist, Fotograf und Autor von Abhandlungen wie *The Philosophy of Andy Warhol* und *POPism*, Kunst- und Antiquitätensammler, Leiter von Fernsehshows, Herausgeber der Zeitschrift *Interview* und ein unermüdlicher Party-Freak, der mit Bob Dylan als Anwärter auf den New Yorker Underground-Thron wetteiferte.

Für die Pop-Art wird als charakteristisch angesehen, daß sie darauf verzichtet, einen Schleier des Ästhetischen über die Wirklichkeit zu legen (Cagle 1995, 50). Entsprechend befaßte sich auch Warhol mit dem direkten Abbild der Realität. Um die Banalität der Massenproduktion zu entlarven, verarbeitete er in seinen Multiples endlose Reihen von Cola-Flaschen, Brillo-Boxen und Suppendosen nach der Methode der Werbung, die auf eine ähnliche Art durch das eindringliche Wiederholen von ein und demselben Werbespot dem potentiellen Käufer ein Produkt einzuhämmern versucht (Meltzer 1987, 344).

Auch bei seinen Portraits bediente sich Warhol häufig der 'Ready Mades' im Sinne von Marcel Duchamp, und er verlieh ihnen durch die Verwendung von kostengünstigen Verfahrensweisen, wie etwa Siebdruck, auch dort den Eindruck der Massenproduktion, wo es sich um Unikate handelte. In einer Konsumgesellschaft sind nämlich laut Warhol nicht nur materielle Güter austauschbar; auch das Individuum verliert seine Individualität. Um zu veranschaulichen, wie unter derartigen Umständen sogar der glanzvolle Schein der Medienstars zur Trivialität der "perfekt konfektionierte(n) Ware" (Felix 1993, 9) verkommen kann, wiederholte Warhol z.B. das Marilyn-Monroe-Motiv in zahlreichen Variationen bis zu 240 mal. Ein Motiv von Mao Tse Tung, dem Superstar einer Massengesellschaft des kommunistischen Typs, verarbeitete er sogar zur Tapete.

Laut Warhol muß in einer hochtechnologisierten Massengesellschaft, die in Massen produziert, in Massen konsumiert und in Massen wegwirft, auch die künstlerische Produktion der totalen Mechanisierung unterworfen werden. Er nannte deswegen sein Atelier FACTORY und pflegte zu betonen, daß auch er selbst am liebsten eine Maschine wäre. Sein fabrikmäßiges Abbilden der Massenproduktion mittels Massenproduktion betraf aber nicht nur die Tautologie der Wiederholbarkeit, sondern tangierte unmittelbar

auch das bereits von Künstlern und Denkern wie z.B. Marcel Duchamp oder Walter Benjamin problematisierte Verhältnis zwischen Kunst und Kommerz. "The greatest art is making money" (zit. nach Dufresne o.J., 307), meinte der erfolgreiche Kunstfabrikant, dessen Hinterlassenschaft auf ca. 25 Millionen Dollar geschätzt wurde.

Aufgrund ihrer Wiederholbarkeit, der massenmedialen Verbreitung und der kommerziellen Verwertung konnte sich Warhol auch mit der Rockmusik identifizieren. In der FACTORY dröhnten entweder Opernarien oder Hits aus den Charts oder auch beides gleichzeitig, wobei der ständig laufende Fernseher zusätzlichen Lärm erzeugte. Warhol pflegte mit seinen 'Factory squirrels' in Diskotheken zu verkehren und bemühte sich, mit einer Polaroid Kamera und einem Tonbandgerät auch diesen Aspekt des amerikanischen Alltags authentisch festzuhalten. Er war befreundet mit Bianca und Mick Jagger, dessen Portrait zu seinen besten Werken gehört. 1971 entwarf er für die STONES-LP *Sticky Fingers* das bekannte Cover mit dem Reißverschluß und das STONES-Logo, den roten Mund mit der ausgestreckten Zunge. Mehrfach äußerte er den Wunsch, ein Rockstar zu sein, 1965 startete er unter Beteiligung von Pop-Art-Größen wie Jasper Johns, La Monte Young, Walter de Maria und Claes Oldenburg sogar einen kurzlebigen Versuch, eine eigene Rockband auf die Beine zu stellen.

THE VELVET UNDERGROUND

Der Versuch scheiterte, da Warhol angeblich nicht einmal für background vocals zu gebrauchen war. Seine Vorstellungen in diesem Bereich verwirklichte er deswegen erst während seiner Zusammenarbeit mit der Gruppe THE VELVET UNDERGROUND. Ähnlich wie in der graphischen Produktion des Pop-Art-Künstlers prallten auch in der Musik dieser Band zwei unterschiedliche und auf den ersten Blick unvereinbare ästhetische Welten aufeinander. Die erste wurde von dem klassisch ausgebildeten John Cale vertreten, dessen Interesse zunächst weniger der Rockmusik als vielmehr den Krach- und Minimalismus-Experimenten der klassischen Avantgarde galt. Cale studierte Klavier, Viola und Komposition am Goldsmith's College der Londoner Universität. Er befaßte sich auch mit elektronischer Musik und kam mit einem Stipendium in die USA, wo er u.a. in der Gruppe DREAM SYNDICATE des Minimalisten La Monte Young mitspielte (vgl. Hardy & Laing 1987).

Die zweite musikalische Welt wurde von Lou Reed vertreten, der sich mit Leib und Seele dem Rock'n'Roll verpflichtet fühlte. 1943 auf Long Island geboren, spielte Reed bereits in der High-School in diversen Rockbands und nahm mit 14 Jahren seine erste Schallplatte auf. Nach dem Studium der Literaturgeschichte wurde Reed Schreiber von Standardtexten bei den Pickwick Records, für die er u.a. auch eigene Songs einspielte. Für die Promotion dieser Aufnahmen gründete er eine Band, die sich zunächst aus seinen Bekannten zusammensetzte. Dazu gehörten der Gitarrist Sterling Morrison, der gemeinsam mit Reed an der Universität von Syracuse Literaturgeschichte studiert hatte sowie Maureen Tucker, eine der ersten Schlagzeugerinnen der Rockgeschichte, die bei den VELVETS – wohlgemerkt im Stehen – mit maschinenartiger Perfektion den monotonen Rhythmus hämmerte. Rein zufällig kam noch John Cale dazu (vgl. Husslein et al. 1990).

Obwohl die vier Musiker eine fest zusammengeschweißte Einheit bildeten, wurde die Band von Cale und Reed dominiert. Lou war Texter, Komponist, Gitarrist und Sänger. Er war der Autor von provozierenden Titeln über Drogen und sexuelle Perversionen, die er selbst mit sarkastischer, verächtlich-schneidender Stimme sang. Mit John Cale verband ihn vor allem die Abenteuerlust, mit der die beiden die bislang geltenden Hörkonventionen zu sprengen versuchten. Reed gestaltete die Grundstruktur der Songs. Cale hingegen, der u.a. auch Baßgitarre, Piano und Orgel spielte, prägte den 'Sound' der frühen VELVETS. Eine besondere Rolle spielte dabei die Verwendung seiner elektrisch verstärkten Viola, wobei sich das makabre Dröhnen dieses für die Rockmusik untypischen Instruments daraus ergab, daß Cale das Instrument mit Gitarrensaiten bespannte. Summa summarum mündete diese eigenwillige Mischung aus Rockmusik, Minimalismus und avantgardistischer Geräuschkunst in chaotischen Lärmorgien, getragen von monoton-repetitiven rhythmischen Strukturen und durchsetzt mit jeder Art von Kreischen, Heulen und Pfeifen, die einem Verstärker zu entlocken waren.

Andy Warhol und diese untypische, lediglich von einer kleinen Underground-Elite hochgeschätzte Band hatten also einiges gemeinsam. "The Velvet Underground machen mit der Musik, was Andy mit den Bildern macht", erklärte eine Zeitzeugin. "Sie wiederholen unaufhörlich dasselbe Wort und dieselbe Phrase, bis jemand 'Aufhören' schreit (...) Die Minimal Music ist ein Echo der Minimal Art" (Dufresne o.J., 145). Weitere Gemeinsamkeiten be-

trafen die "orgasmische Monotonie" (Meltzer 1987, 88), den brutalen Realitätsbezug, das aggressive Einhämmern trivialer Klischees, die ironische Distanz sowie die kühle Schlichtheit, mit der sowohl der Künstler als auch die Musiker ihre Aussage auf das Wesentlichste reduzierten: Es scheint, als ob die Band das "musikalische Gehirn" (Guills 1989, 261) des Pop-Art-Künstlers gewesen wäre.

Zur Entstehung der Multimedia Shows

Weitere Verbindungen zwischen Andy Warhol und THE VELVET UNDERGROUND sind in der Doppeldeutigkeit des Gruppennamens verschlüsselt. Der Name wurde einer pseudo-soziologischen Abhandlung über den Sadomasochismus von Michael Leigh entnommen und bezog sich auf die Thematisierung eines in den 60er Jahren im Umbruch befindlichen Sexualverhaltens, das nicht zuletzt auch in der homosexuell orientierten FACTORY eine Rolle spielte. Zugleich handelte es sich aber auch um einen Verweis auf die Underground-Filmszene, der sowohl Andy Warhol als auch die Musikgruppe angehörten. Die VELVETS, die bezeichnenderweise in ihrem Umfeld nicht als eine Rock'n'Roll-Band angesehen wurden, machten nämlich Soundtracks für diverse Filmexperimente, und sie beteiligten sich bereits vor ihrer Zusammenarbeit mit Andy Warhol an avantgardistischen *Expanded Cinema*-Happenings.

Das Konzert des *Expanded Cinema*, dessen Anfänge sich bis auf das Bauhaus der 20er Jahre zurückverfolgen lassen, ist mit der Vaterfigur des *New American Cinema*, mit Jonas Mekas und seiner New Yorker *Filmmakers Cinémathèque* verbunden, und es bezog sich auf Bemühungen, neue Präsentationsformen des avantgardistischen Films zu entwickeln. Hierzu gehörten Mehrfachprojektionen auf statische oder bewegliche Leinwände, Light-Shows mit Film-, Dia- und Videoprojektionen sowie die Einbeziehung von Tanz, Theater, Performance und Musik. Ähnlich wie Pop-Art verstand sich auch die Mixed-Media-Kunst, die sich weitgehend auf theoretische Überlegungen von Marshall McLuhan stützte, als Abbild einer von Technologie und Massenmedien geprägten gesellschaftlichen Wirklichkeit und zugleich als ein Versuch, durch Grenzüberschreitungen zwischen den einzelnen künstlerischen Gattungen die Komplexität des modernen Großstadtlebens zu erfassen (vgl. Husslein et al. 1990).

Einer weit verbreiteten Legende nach soll die Zusammenarbeit zwischen Andy Warhol und THE VELVET UNDERGROUND rein zufällig zustande gekommen sein. Ein Broadway Produzent, der eine Diskothek zu eröffnen beabsichtigte, wandte sich an Warhol mit dem Vorschlag, zwecks Publicity (und natürlich auch gegen ein entsprechendes Entgelt) gemeinsam mit seinen auffälligen 'squirrels' in dieser zu verkehren und für die entsprechende Musik zu sorgen (Bockris 1990, 258). Warhol willigte ein, und bei der Suche nach einer geeigneten Band kam die Filmemacherin Barbara Rubin auf die Idee, die VELVETS zu engagieren. Die beiden Partelen fanden unmittelbar Gefallen aneinander, und die Band, der Warhol die Anlage finanzierte und Übermöglichkeiten bereit stellte, wurde zum harten Kern des Warhol-Teams.

Auf Warhols Wunsch hin mußte die Band allerdings seine 'Entdeckung' Nico als Sängerin adoptieren. Nico alias Christa Päffgen wurde 1938 in Köln geboren und verließ mit 15 Jahren die Schule, um als professionelles Mannequin zu arbeiten. Sie präsentierte Mode für Coco Chanel, spielte in Fellinis *La dolce vita* und verkehrte in der Gesellschaft der Rockprominenz wie Brian Jones, Bob Dylan und den ROLLING STONES. Mit ihrer kühlen Ausstrahlung verkörperte Nico das Schönheitsideal der 60er Jahre. "Sie war geheimnisvoll und europäisch", schwärmte Warhol (zit. nach Bockris 1990, 259), der die "eisige deutsche Schönheit" auch in einigen Filmen einsetzte. Auch Nicos tiefe "germanische Götterdämmerungsstimme" (zit. nach Young 1992, 14), mit der sie scheinbar unbeteiligt erschreckende Zeugnisse des gequälten Nihilismus leierte, faszinierte. Obwohl sie mit den Velvets nie gut zurecht kam, schrieb Lou Reed für sie einige seiner bekanntesten Songs, darunter *Femme Fatale*, *I'll be Your Mirror* und *All Tomorrow's Partys*.

Warhol's Up-tight und The Exploding Plastic Inevitable

Warhols ursprüngliche Idee bezüglich einer Multimedia Show mit Rockmusik war denkbar einfach: Die VELVETS sollten so laut wie möglich hinter den tanzenden Gogo-Girls und Gogo-Boys spielen, während auf eine Leinwand im Hintergrund seine Filme projiziert wurden, unterbrochen von stroboskopischen Lichtblitzen und suchenden Scheinwerfern. In einer derartigen Form fanden Anfang 1966 die ersten Shows unter dem Titel *Andy Warhol's Up-tight* in Mekas *Filmmakers Cinémathèque* statt.

Laut Berichterstattung begann die Uraufführung mit der Erstpräsentation des Warholschen Streifens *Lupe* mit dem Superstar Edie Segdwick. Edie spielte den Hollywood-Star Lupe Velesz, die sich für ihren selbstinszenierten Selbstmord herausputzt. Velesz zündete rund um ihr Bett Kerzen an, nahm bedachtvoll eine Überdosis Schlaftabletten, kroch zur Toilette, um sich zu übergeben und ertrank in der Klosettschüssel. Dann kamen die schwarz gekleideten VELVETS auf die Bühne und intonierten den Song *Venus in Furs*, den Reed nach dem gleichnamigen Roman von Sacher Masoch vertonte. Edie Segdwick, nun live auf der Bühne zu sehen, und Gerald Malanga, eigentlich Schriftsteller und enger Mitarbeiter Warhols, führten dazu eine Art von freiem Jazz Dance aus. Als Reed sein *Heroin* anstimmte, jenen Kultsong, den man ebenso gut als eine musikalische Parabel über die Schrecken der Sucht wie als einen Hymnus an die Droge Heroin deuten kann, ahmte Malanga zuerst einen Shot nach, wirbelte anschließend wie ein Wahnsinniger über die Bühne und fiel am Ende der Nummer Lou Reed regungslos vor die Füße (vgl. Guils 1989, 262). Zugleich lief die Entdeckerin der VELVETS, die Filmemacherin Barbara Rubin die Gänge zwischen den Zuschauerreihen herauf und herunter und schrie den Zuschauern aggressive Fragen ins Gesicht, derweil der Chronist der FACTORY, Billy Lynch, Reaktionen der verstörten Zuschauer fotografierte.

Up-tight war eine Art 'work in progress' ohne ein "materiell verifizierbares Endprodukt" (Husslein et al. 1990, 5). Es ging beinahe nahtlos in die *The Exploding Plastic Inevitable* Shows über, die in der viel größeren Diskothek The Dom aufgeführt wurden. Trotzdem gab es auch deutliche Unterschiede. Die Wände der Diskothek wurden weiß gekalkt und dienten als eine Riesenprojektionsfläche, so daß die Zuschauer von allen Seiten vom Geschehen umgeben waren. Auch die bei den *Up-tight* Shows noch existierende Barriere zwischen den agierenden Darstellern und den rezipierenden Zuschauern entfiel. Um dem Publikum mehr Aktionsraum zu verschaffen, wurde außerdem auf die Bestuhlung verzichtet, und wer immer das wollte, konnte die Bühne besteigen, die Scheinwerfer bedienen oder tanzen.

In dieser "Atmosphäre kreativer Anarchie" (Husslein et al. 1990, 14) gestaltete sich jeder Abend anders. Einiges hatten allerdings alle Aufführungen gemeinsam. "Vorher war es, wenn man Musik hörte, möglich, sich treiben zu lassen und zu der Musik zu assoziieren", er-

innern sich Bockris und Malanga. "Aber hier wurde ein plastisches Bild von dem entworfen, was die Gruppe zu sagen hatte, und es wurde nichts mehr der Phantasie überlassen" (Bockris & Malanga 1988, 33). Da die visuelle Komponente zum untrennbaren Bestandteil des Musikerlebens wurde, sahen die ehemaligen Protagonisten darin eine "phantastische Fortsetzung" der Warholschen Arbeit als Portraitist, und sie verglichen *The Exploding Plastic Inevitable* mit einem mehrdimensionalen "Portrait aus Fleisch und Blut": "Die Filme waren Portraits der Personen auf der Bühne, die Personen auf der Bühne waren Portraits ihrer selbst", schrieben Bockris und Malanga. "Die Songs, die die Velvets spielten, waren Portraits der Leute, die sie kannten, und das Publikum, das fotografiert, gefilmt und in den Songs besungen wurde, wurde auf diese Weise, während es sich die Show ansah, gleichfalls portraitiert und zu einem Teil des riesigen *Exploding Plastic Inevitable* Tableaus" (Bockris & Malanga 1988, 37) erhoben.

"Come, blow your mind", warb Village Voice für diese wilden Spektakel. Das brachte *Exploding Plastic Inevitable* zwar unter anderen ästhetischen Voraussetzungen, wohl aber der Wirkung nach in die Nähe psychedelischer Experimente (vgl. Barber-Kersovan 1991). Dazu Sterling Morrison: "Das ist alles unter LSD wahrscheinlich leichter zu verstehen. Man hört auf, es als eine Serie von Lichteffekten und Filmen und Musik zu betrachten und beginnt es als ein abstraktes Ganzes zu sehen". "Die Klänge, das ganze visuelle Zeug, dieses Bombardieren der Sinne, das ist schon selbst eine Art von Kopf-Trip", meinte auch John Cale, und die New York World Herald Tribune bestätigte: "So muß es sein, wenn man stoned unter einem glitzernden Weihnachtsbaum sitzt" (zit. nach Bockris & Malanga 1988, 60f.).

Die unmittelbare Bilanz der Zusammenarbeit zwischen Andy Warhol und THE VELVET UNDERGROUND

Die eineinhalbjährige Zusammenarbeit zwischen Andy Warhol und THE VELVET UNDERGROUND beschränkte sich allerdings nicht nur auf die erwähnten Shows. Die Gruppe gehörte zu den 'Factory regulars' und beteiligte sich auch an anderen Projekten. Gemäß dem Konzept der Multimedialität griffen nicht nur die Arbeiten unterschiedlicher Künstler in unterschiedlichen Medien fließ-

send ineinander. Es gehörte auch zu den Selbstverständlichkeiten der FACTORY Mitarbeiter, daß jeder alles kann und sich dementsprechend auch in allem versuchen soll. So lieferte z.B. Warhol Ideen für einige Songs, darunter für den Hit *All Tomorrows Partys*, und er produzierte auch die LP *The Velvet Underground & Nico*. Welche Rolle er als Nicht-Musiker im Studio spielte, ist ungewiß, es sei denn, wir sehen seinen kreativen Beitrag darin, daß er die Band stets ermutigte, über ihre eigenen Grenzen hinauszugehen. Dennoch wird dieser Rockklassiker als ein echtes Warhol-Produkt wahrgenommen (vgl. Felix 1993, 210). Wesentliches trug dazu auch das Schallplattencover mit dem Bananenaufkleber bei, unter dem – wenn man ihn abzieht – eine fleischfarbene Banane erscheint.

Die VELVETS hingegen traten in seinen Filmen auf, darunter *The Velvet Underground & Nico*, oder sie machten für diese Musik, z.B. für den Streifen *Lonesome Cowboy*. Nico war Star in *The Chelsea Girls*, und sie verarbeitete später ihre FACTORY-Erfahrungen im gleichnamigen Solo-Album. Dieses filmische Hauptwerk Warhols über jenes berühmte Hotel, in dem seit Jahrzehnten prominente Außenseiter abstiegen, hat sogar einen direkten Entstehungszusammenhang mit dem *Exploding Plastic Inevitable*. Die VELVETS beteiligten sich weiterhin an der Gestaltung von Publikationen und Objektbüchern, und Reeds Song *Andy's Chest* sowie seine Super Single *Walk on the Wild Side* verbreiteten auf dem musikalischen Weg den Ruhm der FACTORY in der ganzen Welt. 1989 vertonten Reed und Cale Warhols Leben in einer Art Mini Musical mit dem Titel *Songs for Drella* (vgl. Sabin 1992, 136).

Für Andy Warhol war *Exploding Plastic Inevitable* nicht nur sein bedeutendster Beitrag zur Rockkultur, sondern auch ein erfolgreiches Promotionsmittel. Finanziell war für ihn diese Zusammenarbeit zwar ein Flasko. Wohl aber hatten diese Shows Warhols Namen bei einem weitaus größeren – und vor allem jüngeren – Publikumskreis bekannt gemacht als seine Filme und Multiples.

Warhols wachsende Popularität war allerdings nicht zugleich auch eine Erfolgsgarantie für die VELVETS, die mit der Show noch bis Mitte 1968 die USA und Kanada bereisten. Als bemerkenswert muß in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden, daß Warhol selbst zwar in zunehmendem Maße mit der Rockmusik assoziiert wurde, die meisten Veranstalter dieser Shows – in der Regel Colleges und Universitäten – das *Exploding Plastic Inevi-*

table aber für eine spezifische Präsentationsform des Undergroundfilms hielten. Doch der Erfolg von Veranstaltungen im Dom ließ sich nicht mehr wiederholen, und insbesondere an der Westküste fand bei der 'Love & Peace Generation' die aggressive Darstellung der New Yorker Großstadt-Paranoia nur wenig Anklang. Die Schallplatte verschwand unter dem Ladentisch, und die Medien weigerten sich, die Musik der VELVETS zu senden. Die BEATLES brachten zwar zu diesem Zeitpunkt ihren LSD-inspirierten Hit *Strawberry Fields Forever* heraus, doch Songs wie *Heroin* oder *Venus in Furs* galten nach wie vor als zu extrem. Auch die Überlänge einiger Titel bildete für die Medien ein Problem, da sie sich nicht in das übliche Senderaster einbringen ließen.

Zudem verlor Warhol allmählich das Interesse an der Gruppe, und Nico, die ihr nie richtig angehörte, setzte sich ab. Ohne Nico wurde zwar noch die ebenso mit einer Drogenkonnotation versehene LP *White Light/White Heat* produziert, doch sie bildete zugleich auch den Abgesang an die ebenso fruchtbare wie auch konfliktreiche Zusammenarbeit zwischen Lou Reed und John Cale, der als nächster die Gruppe verließ. Auch Sterling Morrison stieg aus und nahm einen Lehrauftrag für Englisch an der University of Texas in Austin an. Als letzte ging Maureen Tucker, um sich mit fünf Kindern als Programmiererin bei einer Computerfirma durchzuschlagen. Obwohl die einzelnen Musiker auch zwischenzeitlich miteinander kooperierten, kam es erst 1990 anlässlich einer Warhol-Ausstellung zu einer spontanen Reunion-Session in alter Besetzung und anschließend zu einer erfolgreichen Tournee.

Die Spuren der VELVETS

Versucht man allerdings längerfristig den Spuren nachzugehen, die diese kurze Begegnung zwischen Andy Warhol und THE VELVET UNDERGROUND in der Popmusik generell und in der Bundesrepublik speziell hinterlassen haben, kann festgestellt werden, daß sie die weitere Entwicklung der Rock- und Popmusik entscheidender beeinflussten, als man es anhand der dargestellten Ereignisse vermuten würde.

Zunächst zu den VELVETS. Als es die Gruppe noch gab, war ihr Einfluß eher gering und ihr Image denkbar schlecht: Sie waren als eine Gruppe verschrien, die Sadomasochismus und Heroin be-

sang und zudem noch selber fixte. Je größer aber der zeitliche Abstand, umso größer wird auch ihre musikalische Bedeutung. THE VELVET UNDERGROUND war nämlich nicht nur die "erste avantgardistische Rockgruppe", sondern zugleich auch die "größte", war im Rolling Stone zu lesen. "Sie waren Avantgarde im echten Sinne, sie erkundeten bislang unerforschtes Territorium" (zit. nach Bockris & Malanga 1988, 136). Ihre aggressiven, von monotonem Getrommel, atonalen Eruptionen, Verzerrungen und Übersteuerungen gekennzeichneten Songs sprengten dabei nicht nur musikalisch die Grenzen dessen, was damals in der Rockmusik üblich war. Auch ihre pessimistische Botschaften über Tod, Verzweiflung und Perversion waren ein Novum. Zudem schufen die VELVETS eine Reihe von bislang nicht bestehenden Querverbindungen, die "von den primitivsten zu den feinsinnigsten Kunstformen, von der delikatesten Zartheit (bis) zur rohen Gewalt" reichten, und sie legten hiermit den "Grundstein für ein neues Zeitalter des Rocks" (ibid.).

Der Einfluß der VELVETS bezog sich nicht nur auf avantgardistische Gruppierungen wie z.B. KRAFTWERK oder CAN, bei denen ähnlich wie bei den VELVETS auch klassisch ausgebildete Musiker mitmischten und sich ähnlich wie die Velvets z.T. an klassischen Avantgardisten wie John Cage, Philip Glass, Steve Reich, Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen orientierten, sondern auch auf eine Reihe von nachfolgenden Stilrichtungen, vor allem auf den Heavy Metal und den Punk. So spielten z.B. die NEW YORK DOLLS zunächst das Repertoire der VELVETS nach, und Lou Reed selbst beteiligte sich an der Produktion einiger bedeutsamer Punkplatten. Wie stark das Warholsche Lärmorchester diese musikalische Subkultur beeinflusste, geht u.a. aus einer Rezension über die Punkgruppe DREAM SYNDICATE hervor, die bezeichnenderweise den Namen jenes Ensembles von La Monte Young angenommen hat, in dem John Cale sein dröhnendes Violaspiel erlernte:

"Just about every new wave band shows the influence of Velvet Underground. But the Dream Syndicate ... is utterly, single mindedly devoted to the Velvets for both sound and sense. Although Dream Syndicate is young and hails from Los Angeles, it gives an almost uncanny simulation of the late 1960's in New York rock. Like the Velvets the band plays disillusioned songs that contrast repeating bass lines with screaming, anarchic guitars. And its lead singer ... recreates Lou Reeds phrasing down to the last nasal quaver" (zit. nach Bockris & Malanga 1988, 136).

Der Einfluß von Andy Warhol

Weniger bekannt, wohl aber nicht weniger bedeutsam war der Einfluß von Andy Warhol. Für Rockmusiker war Warhol ein Idol, und vor allem New Wave Gruppen wie TALKING HEADS, BLONDIE und THE CLASH kamen in die FACTORY, um ihre Aufwartung zu machen. Ein Warhol Fan war weiterhin David Bowie, der nach dem Vorbild der Warholschen FACTORY ein eigenes 'art lab' betrieb. Eine weitere Referenz bildete seine Bühnenversion *Ziggy Stardust* als eine eigenwillige Inkarnation des Pop-Art-Künstlers. Auch die Warholschen Strategien der Medienmanipulation (vgl. Sabin 1992, 134), durch die sich der von Ruhm und Erfolg besessene Künstler derart geschickt zu Personifizierung der Pop-Art stilisierte, daß laut seinem Superstar Ultra Violet als "primäre Kreation von Warhol ... Andy Warhol" anzusehen ist (Dufresne, o.J., 18), wurden von Bowie übernommen. Er formte sein Leben als Theater und steuerte mit seinem polymorphen geschlechtlichen Rollenspiel die Gestaltung des eigenen Mythos als Glam- und Glitterstar (vgl. Cagle 1995). Derselben Taktik bediente sich auch Malcom McLaren, indem er seinen "großen Rock'n'Roll Schwindel" als Medienspektakel inszenierte.

Nicht weniger Begeisterung löste Warhol bei den (Punk)Fans aus, die insbesondere in europäischen Großstädten seine Veranstaltungen stürmten und manch eine Vernissage in elitären Galerien im Chaos untergehen ließen. Im Bewußtsein seiner Wirkung auf diese Zielgruppe, versuchte Warhol sogar eine eigene Punk-Band aufzubauen, landete aber anders als mit den VELVETS einen eindeutigen Flop.

Die Faszination ging bereits von seinem äußeren Erscheinungsbild aus, zu dem sein entsexualisiertes Wesen, der tänzelnde Gang, die schlaff herunterhängenden Hände, Jeans, T-Shirts, Turnschuhe, die obligatorische Sonnenbrille und vor allem die schwarze Lederjacke (seit James Dean Symbol der Halbstarken bzw. derjenigen, die für solche gehalten werden) gehörten und den Pop-Art-Künstler zum Prototyp der späteren Punks machten. Auch die sadomasochistischen Anspielungen der Punk-Uniform, wie z.B. Näten auf Ledergürteln und Lederjacken, wurden bereits von den FACTORY SQUIRRELS getragen. Ähnlich wie bei den Warholschen Multiples, denen 'gefundene' Objekte wie Fotos, Suppendosen oder Cola-Flaschen zugrunde lagen, lebte auch der zotterliche Punk-Look von einer Bricollage der dem Alltag entnommenen

und rekontextualisierten Gebrauchsgegenstände wie etwa Rasierklingen oder Hundeketten, die, ihrer ursprünglichen Funktion beraubt, zum Schmuck umfunktioniert wurden.

Eine wichtige Rolle spielte weiterhin das der Öffentlichkeit präsentierte Persönlichkeitsbild von Andy Warhol als "Symbol des Unverbindlichen, des Laissez-faire, des Coolen, der Passivität" (Bockris 1990, 481). Diese voyeuristische, eine starke negative Kraft ausstrahlende Haltung fand sich bei den PRETTY VACANTS der späten 70er und der frühen 80er Jahre wieder. Wurde Warhol gefragt, wie es ihm gehe, lautete seine stereotype Antwort: "Alles ist langweilig" (zit. nach Guils 1989, 51). "London is Burning with Boredome" (The Clash) und "I am Bored with the USA" (Janie Jones) sangen die späteren Punkbands, und wo seinerzeit Warhol als ein "schrecklicher Prophet des Unterganges" galt, tanzten 1981 bereits Massen von schwarz gekleideten Punks ihre "Große Untergangsshow".

Der Einfluß der Factory

Eine Vorbildfunktion hatte aber auch die FACTORY sowohl als künstlerisches Konzept wie als sozialer Raum. Diese von kreativer Energie, schwulem Sex und Drogenkonsum beflügelte Kunstfabrik war ein Treffpunkt unterschiedlicher sozialer Gruppen, deren Spektrum von Künstlern und Kunststudenten über Rockmusiker und Abenteuer suchenden Mädchen aus gutem Hause bis zu Homosexuellen, Gammlern und Drogenabhängigen reichte. Was diese bunte Schar einte, war "unser dringendes Bedürfnis, anerkannt zu werden", erinnerte sich eine Schauspielerin. "Ruhm (war) das Ziel, Rebellion der Stil, Narzismus die Aura der Superstars, Demistars, Halbstars, schlechten Stars, Gar-Nicht-Stars, Männer, Frauen, Zwitter, Übersexten, Entsexten, Transsexuellen, dekadenten, satanischen Bewohner von Warhols neuem Utopia" (Dufresne, o.J., 449).

In seiner Kunstfabrik versuchte Warhol den Traum aller künstlerischen Avantgarden, das Ästhetische in der Sozietät aufzulösen, zu verwirklichen, indem er seine FACTORY SQUIRRELS zum integralen Bestandteil seiner Kunst machte: Aus der Pop-Art als ästhetische Produktion wurde Pop-Art als Life-Style. Dementsprechend lag auch der Beitrag des Einzelnen nicht unbedingt in einer künstlerischen

schen Leistung, sondern eher darin, sich selbst zum 'Kunstwerk' zu verwandeln (vgl. Cagle 1995, 10). "Everybody can be a star", meine Warhol, der in seiner 'Menschenfabrik' Außenseiter jeglicher Couleur zu Superstars krönte. "Everybody can be a 'Sex Pistol' ", verkündete eine Rockgeneration später die bekannte Punkband, die aus einem ähnlich diffusen, von Musik, Mode, street-actions, exzessiver Lebensweise und gut inszeniertem Theater bestimmten Milieu stammte und folgerichtig der britischen Version der FACTORY gleichgesetzt wurde (vgl. Frith & Horne, 1987).

In einem ähnlichen Sinne sind sich auch in der Bundesrepublik Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre jugendkulturelle Prozesse und künstlerische Produktionen sehr nahe gewesen bzw. waren teilweise sogar untrennbar miteinander verwoben. "Die Kunst dieser Epoche ist vielfach aus dem Geiste der Subkultur hervorgegangen", schrieb in diesem Zusammenhang Osterwoldt. "Junge Künstler schufen nicht nur Arbeiten, die dem Lebensgefühl der Punkbewegung entsprachen, sondern sie fühlten sich der Szene zugehörig. Zeugnisse der Subkultur sowie der jungen Künstler stehen im gleichnamigen generationsmäßigen Gefüge als betroffene, kritische und sich auflehrende Kraft unserer Kultur. Orte der Kunst wurden zu Orten des Geschehens. Bilder, Räume, lebendige Aktionen, alles kann zusammenwachsen als Gegenbild zu einer Epoche, deren Bewußtseinsindustrie und politische Konfliktherde das Innenleben des Menschen infiltrieren: Kunst und Leben als Sperriegel gegenüber epochalen Festlegungen für eine durchrationalisierte Zukunft" (in: Bucher & Pohl 1986, 48f.).

Mitte der 60er Jahre hatte sich – zwar nicht nur, wohl aber am offensichtlichsten in der Warholschen FACTORY – die Erkenntnis durchgesetzt, daß sich die Rockmusik von Zeit zu Zeit auch mit der bildenden Kunst verträgt. Dies erklärt, warum sowohl die britische wie auch die deutsche Punkszene zu einem beachtlichen Anteil von Kunststudenten getragen wurde. Düsseldorfer Gruppen DAF, FEHLFARBEN, MITTAGSPAUSE und KRUPPS können sogar in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Joseph Beuys und die von ihm inspirierte Richtung der Neuen Wilden gebracht werden. Zur Zeit der Neuen Deutschen Welle bemühte sich Beuys als Vorstand der Düsseldorfer Kunsthochschule um eine Umstrukturierung der künstlerischen Ausbildung gemäß seinem erweiterten Kunstbegriff (vgl. Stachelhaus 1987, 82). Ähnlich wie Warhol ging dabei auch Beuys bei der Gestaltung seiner "sozialen Plastik" als "gesellschaftliches

Gesamtkunstwerk" von einer Überwindung der Trennung zwischen Kunst und Leben aus. Ebenso wie Warhol mit seinen Superstars vertrat er die Meinung, daß jeder ein Künstler werden könne, und er war dementsprechend auch bereit, alle Lernwilligen zu unterrichten. Die daraus resultierende uneingeschränkte Annahme von Studienbewerbern führte zu einer Überbelegung der Hochschulkapazitäten, so daß Studierende gezwungen waren, Ausweichmöglichkeiten für die Realisierung ihrer Projekte zu suchen. Eine von ihnen war der Punkschuppen Rattinger Hof (vgl. Frith & Horne 1989).

Auf eine ähnliche Weise überschchnitt sich auch im Berliner Club SO36 der Punk mit der Kunstszene der 'Neuen Wilden', die mit ihrer expressiven, antiintellektuellen Stillosigkeit ebenso radikal mit der Tradition brachen wie die Punkmusiker, und sie wurden in einem ähnlichen Sinne als hochmütige Nichtkönnner verschmäht. Helmut Middendorf z.B. spielte im SO36 Schlagzeug und Gitarre, und er bezog aus diesem Milieu Motive für seine großformatigen Bilder. Auch Salome, ein Kreuzberger Vertreter der heftigen Malerei, setzte nicht nur harte Rhythmen in aggressive Pinselstriche um, sondern er unterhielt eine Band namens GEILE TIERE. Nicht umsonst bezeichnete man deswegen im Amerikanischen – ähnlich wie im Falle des Pop – sowohl die bildnerische als auch die musikalische Produktion dieser Zeit mit dem einheitlichen Begriff 'New Wave' (vgl. Art v. 10. Okt. 1981).

Der Einfluß der Multi-Media Shows

Wie einst das *Exploding Plastic Inevitable* balancierten auch die schrillen Performances der Punk-Avantgarde stets auf einem schmalen Pfad zwischen Kunst und Unterhaltung. Man erinnere sich: Die Warholschen Shows galten als ein Kunstereignis, sie fanden aber in einer Diskothek statt und wurden in der Regel als 'Party' angekündigt: "Art has come to the discotheque and it will never be the same", vermerkte eine damalige Kritik in Bezug auf dieses für die Kunst als unangemessen angesehene Ambiente (zit. nach Husslein et al. 1990, 5). Auch von dieser Strategie machte während der Punkbewegung eine Reihe von Avantgardisten Gebrauch, die mit ihren multimedial angelegten Krachexperimenten die soziale Exklusivität des herkömmlichen Kulturbetriebs verließen, um sich in Klubs und Kommunikationszentren einem jungen, mas-

senhaften Publikum zu nähern. Wichtige Repräsentanten von in diesem Sinne als Punk-Acts vermarkteten Künstlern waren THROBBING GRISTLE, die bis 1975 unter dem Namen COUM TRANSMISSION GROUP ihre "schock-tactics performance art" in Galerien und auf Festivals durchführten (vgl. Hardy & Laing 1987), oder die zunächst im bildnerischen Bereich tätige Laurie Anderson.

Umgekehrt beeinflusste aber das *Exploding Plastic Inevitable* maßgeblich auch den Bereich der musikalischen Unterhaltung. Obwohl die Gruppe um Andy Warhol weder die erste noch die einzige war, die die Rockmusik in einen Multimedia-Kontext brachte (vgl. Barber-Kersovan 1991), bildeten diese Shows einen wesentlichen Beitrag dafür, daß sich die Art und Weise der Bühnenpräsentation dieser musikalischen Gattung grundlegend veränderte. Zwar wurde die Konzert-Aura bereits in den 50er Jahren maßgebend von der Optik mitbestimmt: Man denke z.B. an die Hüftbewegungen von 'Elvis the Pelvis', die Schmachtlücke von Bill Haley, den Entengang von Chuck Berry oder an das Übergewicht von Fats Domino. Doch erst Mitte der 60er Jahre kam es aufgrund psychedelischer Experimente an der West-Küste und aufgrund der erwähnten Shows an der Ost-Küste zu einer organischen Wechselwirkung von Musik und visuellen Reizen (vgl. Sandner 1977). Diese zunächst in avantgardistischen Kunstkreisen entwickelten Präsentationsformen wurden unmittelbar in den Main-Stream integriert, und wenn sich heute in beinahe jeder Diskothek eine Glaskugel dreht, geht auch dies auf Andy Warhol zurück, der die erste im Dom aufhängte. Sowohl funktionelle wie auch strukturelle Elemente dieser multimedialen Performances sind heute von keiner Rockbühne wegzudenken, und sie bilden auch die wesentlichen Bestandteile dessen, was eine Rave Party zum orgiastischen Gesamtkunstwerk macht.

* Vorliegender Artikel wird in Kürze auch in dem Sammelband "Music made in the USA: Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts." erscheinen, herausgegeben von Annette Kreuziger-Herr und Manfred Strack. Hamburg 1996 (= Nordamerikastudien).

Literatur

- Anonym: Die sechs von der 'Mühlheimer Freiheit'. In: Art, 10. Okt. 1981, S. 22-43.
- Bangs, L.: "Dein Schatten hat Angst vor dir. Ein Versuch, vor Nico keinen Horror zu kriegen." In: Rock Session. Nr. 3, 1979, S. 183-191.
- Barber-Kersovan, A.: "Turn on, tune in, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität." In: Rösing, H. (Hg.): Musik als Droge?. Mainz 1991.
- Bockris, V.: Andy Warhol. Düsseldorf 1982.
- Bockris, V. u. Malanga, G.: Up-tight. The Velvet Underground Story. Augsburg 1988.
- Bockris, V.: The Life and Death of Andy Warhol. New York 1990.
- Buher, W.u. Pohl, K. (Hg.): Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert. Ausstellungskatalog, Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein. Darmstadt 1986.
- Cagle, M. v.: Reconstructing Pop/Subculture. Art, Rock and Andy Warhol. London / New Delhi 1995.
- Clapton, D.: Lou Reed and The Velvet Underground. New York 1982.
- Döpfner, M. O. C. u. Garms, T.: Neue Deutsche Welle: Kunst oder Mode. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1984.
- Dufresne, I. (alias Ultra Violet): Andy Warhol Superstar. o.O., o.J..
- Felix, Z. (Hg.): Andy Warhol. Retrospektiv. Hamburg 1993.
- Finkelstein, N.: Andy Warhol. The Factory Years 1964 - 1967. New York 1989.
- Frith, S. u. Horne, D.: Art into Pop. London, New York 1989.
- Gulls, F.L.: Andy Warhol. Voyeur des Lebens. München 1989.
- Hardy, Ph.u. Laing, D.: Encyclopedia of Rock. London, Sydney 1987.
- Honnef, K.: Andy Warhol, 1928 - 1987. Kunst als Kommerz. Köln 1989.
- Hülßen, H.: "Velvet Underground – das kultivierte Chaos". In: Musikexpress/Sounds. Nr.7, 1985, S. 52 - 57.
- Husslein, W., Wendermann, G. u. Brandt, K.: Pop goes Art. Andy Warhol & Velvet Underground. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Schriftenreihe des Instituts für Popkultur, Bd. 1. Wuppertal 1990.
- Kolberg, G.: Pop Art. Köln 1988.
- Laing, D.: One Chord Wonders. Milton Keynes 1985.
- McGregor, C.: Pop Goes the Culture. London 1983.
- Meltzer, R.: The Aesthetics of Rock. New York 1987.
- Ratcliff, C.: Andy Warhol. New York 1983.
- Sandner, W. (Hg.): Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz 1977.
- Sabin, S.: Andy Warhol. Reinbek 1992.
- Skai, H.: Punk. Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung. Hamburg 1981.
- Stachelhaus, H.: Joseph Beuys. Düsseldorf 1987.
- Vester, K.E. (Hg.): Andy Warhol. Hamburg 1987.
- Young, J. : Nico. Die letzten Jahre einer Rocklegende. Köln 1992.